IDENTIDADE E ALTERIDADE NO SÉCULO XX: A GEOGRAFIA DAS FAVELAS CARIOCAS NAS OBRAS DE CÂNDIDO PORTINARI

IDENTITY AND ALTERITY IN THE TWENTIETH CENTURY: THE GEOGRAPHY OF CARIOCA SLUMS IN CÂNDIDO PORTINARI WORK'S

Lohanne Fernanda Gonçalves Ferreira, Programa de Pós-Graduação em Geografia – Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGG-UFRJ), lohannefernanda@gmail.com.

RESUMO
A temática da favela é recorrente na agenda geográfica. O presente trabalho tem como objetivo analisar as imagens das favelas cariocas e suas representações nas pinturas do artista Cândido Portinari a partir da década de 20. Na primeira parte apresentamos a questão da identidade e alteridade da favela no começo do século XX, seguido pela discussão do uso das imagens na pesquisa geográfica. Como metodologia propomos o uso da interpretação composicional, que traz algumas ferramentas para análise de pinturas na pesquisa geográfica. Por fim, apresentamos os resultados preliminares da pesquisa que apontam para uma possível construção da geografia histórica urbana do Rio de Janeiro, mais especificamente das favelas, a partir das pinturas de Portinari.
Palavras-chave: Representação, Favela, Cândido Portinari.

ABSTRACT
The favela theme is recurrent in the geographical agenda. The present work aims to analyze the images of the favelas in Rio de Janeiro and their representations in the paintings of the artist Cândido Portinari from the 1920s. In the first part we present the question of the identity and alterity of the favela in the beginning of the 20th century, followed by the discussion of the Use of images in geographic research. As methodology we propose the use of compositional interpretation, which brings some tools for analysis of paintings in geographic research. Finally, we present the preliminary results of the research that point to a possible construction of the historical urban geography of Rio de Janeiro, more specifically the favelas, from Portinari 's paintings.
Keywords: Representation, Slum, Cândido Portinari.

INTRODUÇÃO

Muito embora a temática da favela seja recorrente na agenda dos trabalhos realizados pelos geógrafos (ABREU, 1994), essas pesquisas voltam-se comumente para discussões acerca das problemáticas da segregação e marginalização da cidade (SOUZA, 2000, 2002). Ainda que alguns trabalhos tenham utilizado a arte como fonte de informação em alguns momentos, são raros os que elegem as obras artísticas como objeto central de estudo na Geografia, principalmente a pintura.

Nesse sentido, o presente trabalho não faz parte de nenhuma das duas perspectivas apresentadas acima. Esta pesquisa está situada num grupo ainda pouco representativo na Geografia, que não se insere numa reconstrução da geografia histórica da favela no Rio de Janeiro, tampouco parte de um engajamento social para discutir as questões de segregação espacial na cidade, mas busca estudar as imagens da favela e suas representações a partir de uma perspectiva geográfica (ALVARENGA,

2013; MOREIRA, 2011; NOVAES, 2014). O objetivo central deste trabalho é compreender de que forma as favelas cariocas eram representadas nas pinturas de Cândido Portinari. A intenção aqui é criar uma abordagem diferenciada e original, capaz de evidenciar que a favela ocupa um interessante papel na construção das representações artísticas desde o começo do século XX. Para além disso, busca-se compreender de que forma essas obras se uniam ou se contrapunham aos discursos modernistas, seja nas questões urbanas, seja nas questões de identidade nacional.

Ainda que não seja frequente nos trabalhos da geografia a análise de pinturas, principalmente quando o objeto de estudo são as favelas cariocas, nossa pesquisa se traduz como uma abordagem de cunho geográfico a partir da relação fenomenal entre a localização e a significação (GOMES, 2008). Nosso objeto de estudo, portanto, são as representações das favelas cariocas feitas pelo artista Cândido Portinari.

Na primeira parte se faz uma discussão acerca da favela e sua dual relação de identidade e alteridade no começo do século XX. Na segunda parte se apresenta um debate sobre o uso de imagens na pesquisa geográfica. Na terceira parte discutimos os aspectos metodológicos da pesquisa e apresentamos o método escolhido para análise das imagens da pesquisa, a interpretação composicional. Por ser uma pesquisa ainda em curso, na última parte do trabalho apontamos alguns resultados preliminares observados até o presente momento.

MATERIAL E MÉTODOS

Toda imagem em si tem seus próprios efeitos, e os efeitos estão sempre incorporados em práticas sociais (ROSE, 2001). As pinturas, assim como qualquer outro artefato visual, atraem os olhares de muitos espectadores e os afetam de alguma forma requerendo uma metodologia específica de análise. Para tanto, a metodologia proposta para o desenvolvimento da presente pesquisa é a *interpretação composicional*. Essa metodologia foi escolhida por oferecer um vocabulário detalhado para explicar a aparência de uma imagem. É importante destacar que a interpretação composicional se traduz num método bastante espacial a partir do momento em que utiliza de ferramentas da pintura para análise do espaço reproduzido na tela.

Rose (2001) oferece três importantes elementos para análise das cores de uma pintura: matiz, saturação e valor. O matiz se refere às cores reais que compõe a pintura de uma tela. A saturação faz referência à pureza das cores, portanto, se a saturação é alta, isso diz respeito a tonalidade de forma vívida, se a saturação é baixa, a cor está num tom mais neutro. O valor faz referência à claridade ou escuridão de uma imagem, assim, se o valor é alto, sua forma é quase branca, se o valor é baixo, tende ao preto. Esse aspecto não diz respeito apenas as cores utilizadas para descrever as pinturas, mas também podem ser colocados para enfatizar determinados elementos de uma

imagem. O alto valor de determinada parte de uma pintura, pode servir para enfatizar um ponto, ou chamar atenção para um determinado espaço, colocando, assim, um lugar de exposição em destaque.

O terceiro elemento importante citado no método e fundamental para a pesquisa em geografia é a *organização espacial*. Para Rose (2001), toda imagem tem seu espaço organizado de alguma forma e existem dois aspectos importantes a serem tratados aqui: o primeiro deles diz respeito à organização do espaço dentro de uma imagem; o segundo é a forma como a organização espacial de uma imagem oferta uma posição de visualização especial ao espectador.

No primeiro aspecto, a questão da organização espacial dentro de uma imagem, é importante pensar sobre os volumes, as formas, e como eles estão dispostos uns em relação aos outros. De que forma eles estão ligados, o que está sendo isolado, os ritmos são estáticos ou há dinamismo? Essas questões são fundamentais para entender a lógica da organização espacial que existe dentro de uma imagem. É importante pensar sobre como essas formas e volumes estão inseridas naquele espaço, analisando a largura, a profundidade e a distância entre esses elementos. Segundo Rose (2001), para compreender esse aspecto, é importante pensar sobre a perspectiva.

Esse primeiro aspecto da perspectiva geométrica nos leva ao segundo ponto importante para pensar na organização espacial de uma imagem: a posição especial e particular que a pintura dá ao espectador. A lógica espacial dentro da pintura organiza uma lógica de figuração de tal forma que constrói uma posição de visualização especial para o observador da imagem (ROSE, 2001). Esse aspecto cria a distinção de *dentro* e *fora* de uma imagem. Holly (1996), argumenta que é a organização espacial e temporal de uma imagem que estrutura seus efeitos mais profundamente. Assim, estamos onde as obras nos dizem para estar e vemos o que elas escolhem revelar a partir de seu ponto de vista.

Outro elemento importante citado por Rose (2001) para a interpretação composicional das obras é a *luz*. A luz está claramente relacionada aos dois elementos anteriores: a organização espacial e as cores. Além do tipo de luz que está sendo representada na imagem – luz do dia, luz elétrica, luz de vela – é importante pensar que a utilização de uma fonte de luz interfere na perspectiva geométrica tridimensional e na organização do espaço. A luz também pode ser utilizada para destacar determinados elementos da pintura.

Rose (2001) destaca que o quinto elemento importante no método da interpretação composicional é o *conteúdo expressivo*. Ela sugere que o conteúdo expressivo de uma imagem é o efeito combinado entre o assunto e a forma visual. Esse elemento é fundamental para pensar quais os sentimentos e emoções estão na pintura.

A interpretação composicional, portanto, oferece maneiras de descrever o conteúdo de uma pintura a partir de algumas ferramentas caras às artes visuais. Assim como qualquer metodologia de análise proposta para determinado trabalho, a interpretação composicional também possui limitações. A principal delas se trata da própria escala em que a imagem é analisada. Imagens visuais não existem no vácuo. Apesar disso, a metodologia continua sendo bastante útil para análise de imagens, pois oferece uma maneira de olhar muito atentamente para o conteúdo das imagens analisadas.

IMAGENS DO ESPAÇO CARIOCA: O CRESCIMENTO DAS FAVELAS REPRESENTADO A PARTIR DAS OBRAS DE CÂNDIDO PORTINARI

No levantamento realizado para a pesquisa, a tendência às formas geométricas é clara a partir da década de 1950. A Figura 1 apresenta uma comparação entre as diferenças estéticas em dois momentos.

Figura 1. À esquerda a obra Morro (1933), à direita Favela ao amanhecer (1960), de Cândido Portinari. Fonte: http://www.portinari.org.br/

A primeira obra da imagem (Figura 1), à esquerda, foi pintada em 1933 no Rio de Janeiro e intitulada *Morro*. Os traços da pintura modernista já faziam parte da arte de Portinari nessa época. A estilização das formas das construções e dos corpos, a menor existência de fidelidade às regras da perspectiva para a representação do espaço e a simplicidade dos traços são claras evidências do afastamento do artista com o academicismo e com os padrões rígidos das chamadas Belas Artes. A arte de Portinari já caminha para um caminho mais livre, bem como as outras artes do mesmo período.

Essa obra versa sobre um momento em que o artista Cândido Portinari tratava com muito lirismo o habitual carioca. Portinari utiliza cores predominantemente terrosas para representar o morro, além do branco, azul, amarelo, vermelho e o cinza. A paisagem carioca está fortemente marcada, ao fundo, pelos arranha-céus que apontavam para o caminhar da planejada modernidade. No primeiro plano a imagem que dá nome à obra: o morro e sua vida. Nos cantos, bem como em perspectiva, o cinza e as cores vermelhas aparecem para representar os casebres ainda afastados uns dos outros no morro, que indica que a ocupação do solo não era, ainda, absoluta. O corpo das personagens da obra é predominantemente negro. Os traços para representar a fisionomia dos então habitantes do morro, são grosseiros, bem como as formas de representação das expressões faciais.

Outro marco importante na pintura são os hábitos comuns dos moradores dos morros naquela época. Os baldes carregados pelas mulheres mostram a ausência de infraestrutura básica, já que aqueles espaços eram negligenciados pelas políticas públicas da cidade. Num último plano, a modernidade pode ser vista a partir dos altos prédios que já faziam parte do espaço urbano carioca. Além disso, é interessante notar a presença de outros morros num terceiro plano, representados por cores esverdeadas, indicando a possível ausência de uma favela, ou então o pouco e incipiente povoamento daquele espaço caso houvesse. É interessante apontar que o mesmo recurso é utilizado até hoje para silenciar as favelas no espaço urbano do Rio de Janeiro, como aponta o estudo de Novaes (2014) sobre as cartografias jornalísticas e as favelas da cidade.

A obra *Favela ao amanhecer*, à direita da imagem, foi pintada em 1960 e mostra as influências do abstracionismo geométrico na obra de Portinari de forma muito intensa. Essa foi uma tendência do artista que pôde ser observada a partir da segunda metade da década de 1950 e o que se nota é uma substancial simplificação das formas e dos traços a partir da geometrização. Essa é a maturidade artística mencionada por Oliveira (2013) que era buscada pelos pintores modernos da época: a independência das formas nas pinturas.

Na composição predominam os tons de verde, amarelo, azul, laranja, vermelho e cinza, representado a coloração que pode ser encontrada ao amanhecer. A cena representa a favela geometrizada a partir da forma dos casebres que predominavam a ocupação dos morros, num ponto de vista de fora. A verticalização da obra também adverte sobre o crescimento vertiginoso das favelas já na década de 1950. Podem ser identificados a partir das formas geométricas os barracos, os fios de luz que representam a modernidade que havia subido o morro, e as pessoas. Os tons terrosos deixam de fazer parte da obra, já que nesse momento, a ocupação do solo nos morros era grande, portanto, já não havia espaço. Os corpos continuam sendo representados predominantemente por pessoas negras.

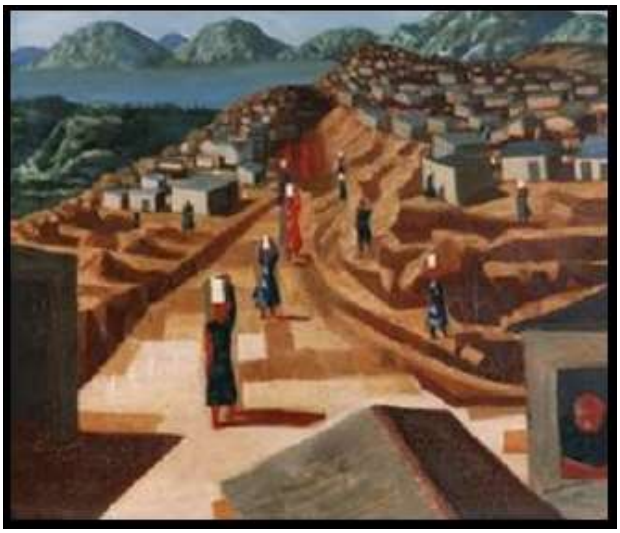

Figura 2. Morro (1951) de Cândido Portinari. Fonte: http://www.portinari.org.br/

A Figura 2 mostra o *Morro* pintado por Portinari em 1951. Composta nos tons de laranja, ocre, marrom, verde, vermelho, azuis e cinzas, a pintura de paisagem já apresenta algumas pinceladas marcadas em algumas regiões da tela, declarando a tendência que seguia o pintor.

A paisagem mostra, já em1951, o adensamento da ocupação dos morros no Rio de Janeiro. Se comparada à obra Morro, pintada em 1933, a ocupação territorial já apresenta considerável aumento. A quantidade de casas pintadas é mais numerosa se comparada à pintura de 1933, e os espaços antes pintados em tons de terra, que indicavam a baixa concentração da população nesses morros, agora são tomados pelo cinza, que representa a construção de alvenaria na favela.

A favela está em perspectiva, com o casario, mulheres carregando as latas d'água na cabeça, que continua indicando a ausência de infraestrutura básica, como encanamento de água potável e saneamento básico. Ainda é habitual a necessidade de descer o morro para conseguir água potável. O mar e a montanha verde ao fundo já faziam parte da pintura que identificaria o Rio de Janeiro enquanto paisagem urbana.

O primeiro plano parte-se de três casas, podendo ser observado à direita uma figura na janela. Em segundo plano, já em perspectiva, vemos as mulheres caminhando com as latas na cabeça, ladeado pelo casario já abundante à direita e à esquerda. Ao fundo da paisagem, o morro com vegetação, indicando a ausência de ocupação humana. O céu azul, o mar e a linha do horizonte fazem parte do último plano da pintura.

Figura 3. À esquerda *Domingo no Morro* (1935), à direita *Favela* (1957) de Cândido Portinari. **Fonte**: http://www.portinari.org.br/

Na Figura 3 apresentamos outros dois momentos diferentes em que a favela carioca foi pintada por Portinari. O primeiro quadro, à esquerda, é intitulado *Domingo no Morro* e foi pintado em 1935. A composição segue, em cores, a tendência do artista para pintar o motivo nesse período, portanto, o uso de cores terrosas, ocres, branco e preto dominam a tela e indicam a quantidade de espaço ainda não ocupado naquele morro.

Diversas figuras de mulheres, crianças e animais podem ser observadas, assim como um pequeno conjunto de barracos ao fundo que está em perspectiva e compõe diversos planos da obra. No primeiro plano da obra, à esquerda, estão duas mulheres mulatas abraçadas. Aparentemente, todas as figuras estão descalças. À direita, outra mulher em pé, com braço esquerdo erguido e segurando uma menina com o outro braço. No chão, ainda em primeiro plano, alguns animais compõem a imagem.

Em perspectiva estão as casas que começam a se adensar no morro. É curioso observar que na pintura algumas cercas começam a aparecem em volta das casas, indicando uma demarcação territorial entre as próprias famílias que as ocupavam.

A pintura da direita foi intitulada *Favela* e foi feita por Portinari em 1957. Na composição predominam os tons de azul, cinza, verde e branco. A favela já aparece geometrizante novamente, indicando o vertiginoso crescimento das favelas cariocas na década de 1950 (VALLADARES, 2005). Podemos identificar no primeiro plano alguns personagens que já faziam parte do imaginário das favelas naquela época, bem como desde o começo da década de 1930, como o malandro, as mulheres que ainda carregavam as latas d'água na cabeça e os músicos. Os personagens já não possuem mais traços bem definidos, mas conseguimos identificar algumas características comuns à associação com a favela nesse período.

No segundo plano vamos os barracos com telhado meia-água, em níveis mais elevados que os barracos do primeiro plano. Já em terceiro plano e ao fundo, as formas geométricas tomam conta da obra e pequenos retângulos representam as favelas cariocas já absolutamente ocupadas, assim como a segunda obra da Figura 1.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa ainda se encontra em andamento, por isso, os resultados do trabalho são preliminares. No entanto, duas considerações principais podem ser observadas.

A primeira diz respeito a uma análise a respeito do uso de pinturas e obras de arte como fonte de informação para a pesquisa em geografia histórica. É ainda raro encontrar trabalhos nesse campo de pesquisa da geografia que se utilizem das obras de arte como fonte primária para construir as geografias do passado de uma determinada localidade. O que observamos com a análise das obras sobre as favelas cariocas de Cândido Portinari é que as pinturas podem ser utilizadas como fonte para o estudo das geografias do passado do Rio de Janeiro afim de apresentar e discutir as mudanças que ocorreram nesses espaços ao longo do século XX. O processo de favelização da cidade pode ser reconstruído e apresentado a partir dessas pinturas.

O segundo ponto observado a ser destacado é que embora a pintura se inspirasse em uma estética geométrica, a empatia dos pintores com essas paisagens brasileiras não corroborava com algumas correntes do modernismo na arquitetura. Parte das mudanças realizadas pelo planejamento urbano do Rio de Janeiro no século XX buscavam erradicar as favelas ou urbanizá-las. Desde o final do século XIX, quando as primeiras favelas surgiram no espaço urbano carioca, muitas tentativas de erradicação foram feitas para que aquela estética que era considerada feia e atrasada (MACHADO, 2008) não caminhasse ao lado das mudanças modernas planejadas para a cidade. No entanto, tal estética se tornou uma marca do espaço urbano carioca, ao ponto de ganhar autonomia.

REFERÊNCIAS

ABREU, Mauricio. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

CORRÊA, Roberto Lobato. **Espaço Urbano**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

COSGROVE, D.; DANIELS, S. (orgs). **The iconography of landscape**. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

FERNANDES, Fernando Lannes. **Os discursos sobre as favelas e os limites ao direito à cidade**. In: **Cidades**, n 2, jan-jul, p. 37-62, 2005.

GOMBRICH, Ernest. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1959.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

_____. **Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações**. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs). Espaço e Cultura: Pluralidade Temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

_____. **Geografia e Modernidade**. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 1996.

HALL, Stuart. `Introduction', in S. Hall (ed.), **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage, 1997.

HARRIS, Chaucy; ULLMAN, Edward. **A Natureza das Cidade**. Cidades. Presidente Prudente, v. 2, n. 3, p. 145-163, jan/jun, 2005 [original de 1945].

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading Images**: The Grammar of Visual Design. London: Routledge, 1996.

MACHADO, Marcello de Barros Tomé. **A modernidade no Rio de Janeiro**: construção de um cenário para o turismo. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2008.

MANGHANI, Sunil. et all. **Images: a reader**. Londres: Sage, 2006.

MITCHELL, W.J.T. **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**. Chicago: Chicago University Press, 1994.

MORAES, Tiago de Almeida. **Representações audiovisuais sobre favelas no Rio de Janeiro**. In: Espaço Aberto, v 1, n 2, p. 67-76, 2011.

NOVAES, André Reyes. **Favelas and the divided city: mapping silencesand calculations in Rio de Janeiro's journalistic cartography**. In: Social and Cultural Geography, 2014.

_____. **Geografia e História da Arte: apontamentos para uma crítica à iconologia**. In: Espaço e Cultura, n 33, p. 43-64, jan-jun, 2013.

_____. **Uma geografia visual? Contribuições para o uso das imagens na difusão do conhecimento geográfico**. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n. 30, p. 6-22, jul/dez, 2011b.

_____. **A cartografia jornalística: imagem e significado. Um estudo da representação das drogas ilícitas na imprensa brasileira**. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDHAL, Z. (org) Espaço e Cultura: pluralidade temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

_____. **A cartografia sobre as drogas ilícitas na cartografia brasileira: omissão e destaques nos mapas jornalísticos**. Aurora Geography Journal, ano 1, dez, 2007.

ROSE, Gillian**. On the need to ask how, exactly, is geography visual?**. Antipode, v. 35, n. 2, p. 212–221, 2003.

_____. **Visual Methodologies: An Introduction to Interpreting Visual Objects**. London: Sage, 2001.